



“ No ifs or buts. / I didn’t say if or but, I said no ” : Le sujet et son désir contre le discours de la psychiatrie

Nicolas Pierre Boileau

► To cite this version:

Nicolas Pierre Boileau. “ No ifs or buts. / I didn’t say if or but, I said no ” : Le sujet et son désir contre le discours de la psychiatrie. *Sillages Critiques*, 2014, 18, pp.20. hal-01304172

HAL Id: hal-01304172

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01304172>

Submitted on 20 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicolas Pierre Boileau

« No ifs or buts. / I didn't say if or but, I said no » : Le sujet et son désir contre le discours de la psychiatrie

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Nicolas Pierre Boileau, « « No ifs or buts. / I didn't say if or but, I said no » : Le sujet et son désir contre le discours de la psychiatrie », *Sillages critiques* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 22 avril 2015, consulté le 19 mars 2016.
URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3960>

Éditeur : Centre de recherches « Texte et critique du texte »

<http://sillagescritiques.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://sillagescritiques.revues.org/3960>

Document généré automatiquement le 19 mars 2016.

© Tous droits réservés

Nicolas Pierre Boileau

« No ifs or buts. / I didn't say if or but, I said no » : Le sujet et son désir contre le discours de la psychiatrie

« Un fou ne fait jamais que réaliser à sa manière la condition humaine »
J-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, 423.

- 1 On se sent presque honteux, pour interroger les rapports entre psychanalyse et théâtre, de se tourner vers une œuvre qui porte en son titre, *4.48 Psychosis*, un diagnostic clinique. C'est presque trop facile. Comme pour les autres grands écrivains qui se suicidèrent¹, la lecture téléologique de l'œuvre de Kane s'impose souvent comme une évidence et un écueil². La radicalité et la noirceur des thèmes, le manque d'affects dans certaines scènes semblent pointer vers une représentation du désespoir que le suicide de l'auteur et de son double sur scène vient confirmer, sinon expliquer : *4.48 Psychosis* peut se lire comme l'attente du suicide du personnage que l'auteur nous contraint à observer à la fois en tant que spectateur, et en tant que lecteur, avec l'envahissement des mots sur l'espace de la page³ :

watch me vanish
watch me
vanish
watch me
watch me
watch (245)

- 2 Le travail de Kane sur la langue est un travail qui met *en scène* la position du sujet dans son rapport à l'autre et les effets que cette rencontre produit. La courte carrière de la dramaturge fut marquée par la réception scandaleuse de son théâtre, mais aussi par une quête esthétique dont *4.48 Psychosis* refléterait le sens : dès *Blasted*, mais également dans *Phaedra's Love*, et *Crave*, Kane met en scène un sujet qui menace de disparaître à tout moment. Elle pulvérise les règles d'un théâtre naturaliste, déjà malmené avant elle⁴, et construit une intrigue qui ne semble plus obéir aux conventions de la narration linéaire et causale. Si les premières pièces furent sulfureuses, c'est en partie parce qu'elles représentaient des corps malmenés, une violence verbale et physique parfois à la limite du figurable⁵. La lecture de l'ensemble de l'œuvre permet de mettre au jour la disparition progressive de ce ressort, ô combien provocateur⁶. Le choix de ne plus se concentrer que sur une voix, désincarnée, dont on ne sait même pas si elle devrait être jouée par un ou plusieurs personnages, doit éveiller nos soupçons quant à la construction subjective dans ces pièces. Dans *4.48 Psychosis*, la voix ne cesse de répéter que son corps ne permet pas de la localiser ; ce corps est, par son absence, le signe d'une crise subjective⁷.
- 3 Si la violence faite aux corps continue de hanter la critique, c'est qu'elle interroge les limites du genre⁸. Pour Sophie Marret, la représentation de la folie dans *4.48 Psychosis* fait éclater (c'est le sens du mot « *Blasted* ») les règles traditionnelles de la représentation de la folie féminine et Kane fait sortir la folie du genre sexuel. Kane s'appuie progressivement sur le langage, plutôt que sur les phénomènes de corps, pour représenter un monde où l'irrationnel n'est plus une altérité, mais le symptôme d'une révolte contre une logique qui, poussée à bout, nie le sujet du langage⁹. Son travail rencontre ainsi l'opposition entre la psychiatrie et la psychanalyse à propos de la conception du sujet. En mettant en scène le rapport du sujet au langage, il fait vivre aux spectateurs l'expérience du basculement psychotique qui s'observe dans la clinique. Mais de quelle clinique s'agit-il ? L'instabilité des références théoriques qui sous-tendent la construction des pièces de Kane pourrait pointer vers une sape du discours post-freudien sur les désirs sexuels inconscients¹⁰. Dans la dernière pièce, le texte s'attaque plutôt au discours psychiatrique dont l'ambition est d'écarter le sujet pour mieux l'administrer¹¹. En ce sens, le théâtre de Kane conserve la portée politique qu'elle souhaitait qu'il ait, puisqu'il réhabilite

le sujet dans un monde hygiéniste qui rêve de pouvoir s'en passer. Kane remet en question l'interprétation causale de la déraison, laquelle continue pourtant de dominer le discours psychiatrique¹². Chez elle, le fou l'est de structure, parce qu'il a accès au réel, défini comme le hors-sens et hors-langage : les « parias de la raison » (228) savent que la science psychiatrique n'y peut rien : « *There's no drug on earth can make life meaningful.* » (220) Nous allons donc montrer comment les deux premières pièces, *Blasted* et *Phaedra's Love*, peuvent se lire comme une destitution des discours stéréotypés de la psychanalyse (post)freudienne, tandis que les dernières pièces, en mettant l'accent sur le langage, isolent l'impossible localisation du sujet qui est au cœur du débat entre cognitivisme¹³ et psychanalyse lacanienne. Si *Blasted* et *Phaedra's Love* sont très freudiennes dans leur abord de la psychose, *4.48 Psychosis* semble avoir évolué vers une clinique fondée sur le sujet et son corps.

4 Les auteurs du théâtre « *in-yer-face* » répondirent à l'aporie de la représentation après l'horreur nazie par une esthétique de la provocation à partir du corps¹⁴ : *Blasted* est l'une des œuvres les plus emblématiques de cette esthétique. La pièce s'ouvre sur deux corps qui encombrant l'espace scénique tout autant que les personnages : crachats, excréments, consommation de boissons et de nourriture, toux et sperme. Le corps secrète et il ingurgite, il est le véhicule de déchets qui ne sont pas utilisés comme des symboles dans un cadre naturaliste. Rien, jusqu'à l'ancrage du lieu de *Blasted*, n'est stable et repérable : « *A very expensive hotel room in Leeds – the kind that is so expensive it could be anywhere in the world* » (3). « Leeds » pourrait déclencher une lecture réaliste et contemporaine, mais le potentiel de cette indication est immédiatement déjoué par le reste de la didascalie qui paradoxalement désoriente. On retrouve la même obsession pour les phénomènes d'un corps ravalé à sa dimension biologique dans *Phaedra's Love* : dès la première scène, le héros grec, dans une tragédie conçue comme une version immonde des déboires de la famille royale britannique¹⁵, prend une chaussette pour se masturber. Ces scènes peuvent se lire comme un mode de représentation de la privation et de la torture, lesquelles ont sous-tendu la barbarie nazie¹⁶. Cependant, ce dérèglement physique s'accompagne d'une déliaison généralisée qui fragmente les discours, disloque les dialogues, et met en scène un inconscient conçu ici comme le « ça » freudien, caractérisé par son désordre¹⁷ et les phénomènes de corps tels que ceux qu'on rencontrait dans les cas d'hystérie¹⁸. On peut rappeler que c'est bien dans la tragédie, sophocléenne, que « Freud trouve l'intuition première du ressort œdipien et sa puissance inconsciente. »¹⁹ Quels mouvements inconscients sont mis en scène ?

5 Il s'agit d'abord de la dimension sexuelle, dans les deux premières pièces : Phèdre prend en bouche le sexe de son beau-fils, lequel est si peu intéressé qu'il regarde la télévision et qu'il jouit à côté d'elle plutôt qu'avec elle. Les scènes sexuelles succèdent aux scènes de dévoration, mettant en avant la pulsion orale : il y a une hyper-hystérisation, au sens freudien, à savoir une manifestation dans et par le corps de l'inconscient. Ce qui est montré s'accompagne d'un discours lui-même contaminé par le sens sexuel, avec des mots très vulgaires (« *gash* » 19 ; « *cunt* » 57). La fonction de ces scènes est bien sûr de provoquer. Toutefois, cet entrelacs du sexuel et de la pulsion ne semble pas relever totalement d'une logique hors sens. Il s'agit pour Kane d'une sape de la notion de castration qui serait prise au pied de la lettre.

6 Ainsi, le sexuel est d'abord interrogé sous l'angle de la castration freudienne, c'est-à-dire de la crainte que le sujet ressent devant la perte, qui trouve son origine dans la possession de l'organe pénien. *Blasted* pose les relations entre hommes et femmes comme violents, fondés sur des désirs insatisfaits qui obligent à des rapports sexuels ou monnayés ou volés, mais toujours liés à une dimension narcissique. Ils témoignent d'une relation binaire entre avoir et être, posséder et manquer. La castration y est illustrée presque au sens propre. Au moment où Ian raconte une sombre histoire dans laquelle il aurait été placé sur écoute, Cate se met à le masser. Ce jeu érotique mène à une fellation à l'issue de laquelle elle mord jusqu'au sang l'organe pénien de son partenaire. On comprend que cette fellation venge le viol qui a eu lieu la veille, mais l'explication vient dans l'après-coup, comme une reconstruction thérapeutique : la veille, pendant le viol qu'elle a subi hors scène, Cate aussi a saigné, mordue par Ian. La répétition du même, avec déplacement sur un autre objet, pour revivre l'expérience traumatique est un

poncif freudien. Dans cette scène où les didascalies sont censées être lues à voix haute²⁰, on lit une multiplication des symboles phalliques : « *I'm not scared of cars. I'm scared of dying* » (28); « *Think they're trying to kill me* »; « *Signed the Official Secrets Act, shouldn't be telling you this.* » (29) ; « *I / Am/ A / Killer* » (30). Ces symboles phalliques semblent mal adaptés à l'homme qui est censé les soutenir, car celui-ci peine à tenir tête à son amie, protestant à peine lorsque celle-ci le mord. Parallèlement à ces symboles discursifs, la bouche féminine mord bientôt le sexe du comédien (visible ou non selon la mise en scène), dans une scène qui sape et la position masculine qu'occupe Ian et son discours. C'est bien sûr une scène de castration littérale. Lorsque le soldat arrive et somme Ian de lui donner une cigarette, là encore c'est une lutte phallique qui se met en place à partir d'un symbole relativement poussif, le revolver : « *SOLDIER : Give us a cig. IAN : Why ? SOLDIER : 'Cause I got a gun and you haven't.* » (40) Cette scène sera suivie d'une scène de viol, redoublant à nouveau la lutte phallique d'un acte sexuel non consenti et sanguinolent.

7 La multiplication de ces symboles et leur réduction construisent un inconscient conçu comme une illustration *verbatim* des concepts du père de la psychanalyse. La pulsion orale (premier stade libidinal caractérisé selon Freud et Klein par le plaisir éprouvé dans la succion du sein maternel et de la nourriture) se lit dans les scènes d'absorption d'alcool et de nourritures, ou dans la réduction du rapport sexuel à des pratiques orales. Le plaisir y est absent. Les échos freudiens sont nombreux, comme dans la scène 3 de *Blasted*, où après l'explosion, le premier mot de Ian est « *Mum ?* ». Cette référence prête presque à sourire et nous amène à considérer une historicisation possible de la pièce, qui concernerait la représentation de la folie à l'ère post-freudienne. Partout, le sens sexuel est mis en avant, des récits de guerre aux interactions entre le soldat et Ian ; le manque d'inhibitions frappe le spectateur dans sa morale : « *Learn some manners* » (41), dit d'ailleurs le soldat à Ian de manière ironique. Cette logique semble être une manière de représenter la carence du refoulement²¹ chez ces blessés de guerre, blessés psychiques plutôt que physiques. Les deux grandes orientations freudiennes, la pulsion de vie et la pulsion de mort, sont mises en scène (« *SOLDIER : Going to fuck you. IAN : No. SOLDIER : Kill you then.* » (49)) après avoir parcouru la deuxième partie de la pièce (« *SOLDIER : You never killed anyone. IAN: Fucking have. SOLDIER: No. IAN: Don't you fucking - SOLDIER: Couldn't talk like this. You'd know.* » (46)) Cette scène, purement verbale, envisage le rapport entre sexualité et douleur selon deux polarités. La langue vulgaire permet d'ailleurs de faire entendre à tout moment le rapport sexuel (*fuck*) comme entrelacé à la pulsion de mort. Le soldat finit par aspirer et manger les yeux d'Ian, comme si le sexuel faisait découvrir l'étroite corrélation entre principe de plaisir et principe de mort, auquel le soldat répond en éliminant l'organe qui chez l'autre le constitue comme objet. La scène rappelle le mythe œdipien à l'origine de la subjectivité chez Freud. La reconstruction proposée ici permet de montrer comment les concepts de la psychanalyse (l'Œdipe, la sexualité, le trauma et la répétition) se trouvent réduits à des invariants plaqués sur l'histoire du sujet : aucun des personnages de Kane n'a d'histoire, ils véhiculent des bribes d'un discours qui est épinglé comme un semblant²².

8 Dans *Phaedra's Love*, c'est l'inceste qui est mis en scène, dont Freud a su montrer qu'il était le tabou à l'origine de l'angoisse de castration²³. Il n'est donc pas anodin que la pièce s'ouvre sur une autre scène phallique et narcissique qui prolonge l'écart entre hommes et femmes : « *until he comes without a flicker of pleasure* » (65) Le choix du mot « *flicker* » dit assez bien la nature changeante et éphémère du plaisir qui, en l'occurrence, ne vient pas. Il est compensé par une voracité qui cherche à combler les trous d'un désir qui ne trouve guère de satisfaction. Là encore, c'est la sexualité sous toutes ses coutures qui est abordée, Hyppolite ayant des aventures avec des femmes et des hommes, sous la contrainte ou non, des aventures qui nous sont racontées, en plus d'être parfois montrées – un premier décalage par rapport à *Blasted* s'opère, du voir au dire. Dans la scène 2, on fait appel à un docteur (on ne sait s'il est généraliste ou psychiatre). Son diagnostic invite à lire la pièce comme un commentaire sur le discours psychiatrique : pour le « docteur », qui ne s'adresse jamais à son patient, Hyppolite est atteint de dépression, et ses questions suivent un tableau nosologique qui oriente l'analyse de son origine en termes de désirs incestueux. Ce fantasme est ensuite mis en acte. Alors que Phèdre refuse l'idée d'une union avec son beau-fils (« *I'm his stepmother ... I'm married to his father.* »), le

- docteur la rend possible: « *there is, after all, no blood between you.* » (68) Il explique ensuite le mal-être d'Hyppolite par une pathologie qui n'en est pas une, la dépression, et utilise le transfert de manière à faire advenir les événements qu'il suggère²⁴. Les dialogues à tonalité incestueuse – Hyppolite demande à Phèdre depuis combien de temps elle n'a pas eu de rapport sexuel – sonnent faux, comme une réduction des désirs à une mécanique qui vaudrait pour tous.
- 9 Au cours de la scène où Phèdre fait une fellation à laquelle Hyppolyte a tenté de se soustraire, un deuxième décalage par rapport à *Blasted* s'opère, car c'est de castration symbolique qu'il est désormais question, c'est-à-dire dans le langage : « *Phaedra : You only ever talk to me about sex. HIPPOLYTUS : It's my main interest.* » (77) et plus loin Hyppolyte confesse: « *If we fuck, we'll never talk again.* » (80) / « *Can't stand post-coital chats. There's never anything to say.* » (82) Dans l'économie de la pièce, la scène de fellation ressemble beaucoup à celle entre Cate et Ian du point de vue de la bienséance scénique et de l'éthique. La différence, c'est que la fellation n'est pas accompagnée d'un échange verbal entre les personnages comme dans *Blasted*. Elle a cette fois lieu en silence. Or, cette modification indique que la fellation a ici une autre fonction. Il ne s'agit plus seulement d'une illustration de la castration imaginaire, mais d'une réflexion sur la castration symbolique. Ici, ce que Phèdre cherche à créer c'est un lien au niveau du langage, une relation entre elle et son beau-fils qu'elle désire secrètement, qu'elle désire d'autant plus qu'il lui est interdit par le tabou de l'inceste. Hyppolite sait que l'acte sexuel ne fera pas lien entre lui et Phèdre, et il consent à cette fellation comme pour le prouver. L'acte finalement choque moins que ce qui a précédé et Kane, par la suite, s'en débarrasse.
- 10 La scène œdipienne se joue également dans le nom qu'il s'agit de donner aux figures parentales : d'un côté, Phèdre reproche à Hyppolyte de ne pas appeler son père « *Father* », mais elle ne supporte pas qu'il l'appelle « *Mother* » alors qu'elle ne l'est pas. C'est un peu comme si Phèdre tenait au signifiant pour ordonner le monde. La sape de ce que l'on a pu appeler le pop-freudianisme²⁵ se lit dans la version grotesque qu'en donne Kane par le jeu de mots : « *PRIEST : Son. HIPPOLYTUS : You're not my father. He won't be visiting.* » (92) C'est en tout cas ainsi qu'on peut effectivement lire la fin de la pièce, où ce qui compte c'est de faire voler en éclats les modes de représentation classiques, et les idées reçues véhiculées par une certaine psychologie. Peut-être doit-on également y lire les prémisses d'un travail qui va faire émerger un discours au plus près du réel du corps qui n'en passe pas nécessairement par la représentation sur scène, mais plutôt par l'élaboration autour du signifiant, de la langue.
- 11 En effet, on peut lire 4.48 *Psychosis* comme l'aboutissement de la pièce précédente *Crave*, dans laquelle les personnages ont disparu, remplacés par des lettres qui dialoguent, soliloquent en parallèle, se répondent, et se chamaillent – évoquant une version crue de *The Waves*. Le viol est toujours utilisé mais l'absence de nom de personnage réduit sensiblement l'effet produit par le rapport homme-femme. La psychiatrie continue de décliner ses signifiants. Le diagnostic clinique devient une forme d'assujettissement. En affirmant : « *I'm a paedophile* », le personnage ne met pourtant pas un terme à la culpabilité (« *I'm sorry* » est répété sept fois, p. 164)²⁶. Les diagnostics sont établis à partir d'observations comportementales : « *C : I need a miracle to save me. / M : what for ? / A : Insanity. / C : Anorexia. Bulimia / B : Whatever. / C : No. / M : Never* » (173). Mais la violence faite aux corps a disparu de la scène. À la place, c'est désormais la langue qui est manipulée, qui suinte : « *yes yes, no no, my back, head, heart aches.* » Kane entreprend de jouer sur l'axe syntagmatique avec le signifiant : « *Look/ Listen/ Look* » (171) ; « *Insanity/ Anorexia. Bulimia/ Whatever. / No. / Never* », où les signifiants peuvent se lire comme l'expression d'un signifié identique : la folie²⁷. Pendant la tirade de A, C commence à répéter « *This has to stop* » onze fois, sans ponctuation et sans lien causal avec ce qui précède. La langue déjoue les lois de la grammaire, de la typographie. Ce que les voix affirment, c'est qu'elles sont assujetties par le langage, sujets et objets de lui : « *If I lose my voice I am through.* » (194)
- 12 Kane attaque le conformisme d'une élaboration de l'être fondée sur la conception d'un sujet normal : personne chez elle n'échappe à un langage qui échoue à dire l'horreur et le néant du réel. Le discours psychanalytique voit dans l'exposition des mouvements du corps l'expression d'un réel qui serait le résultat d'une carence de nouage entre symbolique, imaginaire et réel, ce nouage étant le lieu du sujet, puis le lieu du « Nom-du-Père », et enfin d'autres substituts

visant à nouer ces ronds au fur et à mesure de l'enseignement de Lacan²⁸. La sape du discours psychiatrique dans *4.48 Psychosis* rencontre la théorie analytique au sujet de cette conception différente du sujet. Le personnage et le psychiatre sont liés par un transfert négatif : les questions qui ouvrent la pièce, *in medias res*, restent sans réponse. Puis une voix rompt le silence, narrative, au bord de la grammaire, avec des emplois de déterminants en particulier qui brouillent le sens :

a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise a truth which no one ever utters. (205)

- 13 C'est le corps grammatical qui est ici tordu, violenté, mais on y lit toujours la noirceur d'un constat porté sur un corps divisé de la conscience, dans lequel le sujet parvient difficilement à se loger : le personnage n'a pas dit « *I* », il/ elle n'a pas répondu à l'Autre (la voix qui l'interroge) et la vérité qu'il/elle a perçue ne parvient pas à être dite : « *I had a night in which everything was revealed to me. How can I speak ?* » (205) Tout se passe comme si, pour le dire avec C. Leguil, le langage comme « modalité du rapport à l'autre » y était remis en jeu²⁹.
- 14 Les phénomènes de corps entrent désormais dans une dialectique avec le signifiant : « *I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been.* » (209) Le discours psychiatrique semble être prescriptif plutôt que descriptif. Le sujet ne peut que se débattre contre ce qui lui semble rater, en l'occurrence la dimension imaginaire qui se constitue par l'identification au corps unifié semble faire carence :

Sans pathos, au point où l'affect se détache, en même temps que l'image du corps qui le supporte, la pièce dénuée le drame d'une incroyance radicale, qui fait qu'aucun sens ne peut retenir le sujet du côté de la vie, tandis que, réduit à l'objet de jouissance dont il n'est pas séparé, il ne peut prendre appui sur celui-ci pour orienter son existence³⁰.

- 15 Le discours du psychiatre est ravalé par l'absence de nom (« *Dr This and Dr That and Dr Whatsit* » 209) ; les signifiants s'accumulent pour venir combler la carence du nouage entre symbolique, imaginaire et réel que le texte démontre par l'absence d'ordonnancement et par la disparition du corps : « *Inscrutable doctors, sensible doctors, way-out doctors, doctors you'd think were fucking patients if you weren't shown proof otherwise, ask the same questions, put words in my mouth, offer chemical cures for congenital anguish.* » (209) La thérapie cherche à effacer ce qui constitue le sujet, l'angoisse, au lieu de l'apaiser et d'apprendre au sujet à s'en servir. Ici ce qui est visé c'est l'éradication d'un symptôme alors même que la pièce, dans sa structure elliptique et non linéaire, choisit plutôt de nous montrer comment même le docteur, dont l'angoisse est de voir le symptôme perdurer, y est contraint. Un passage en particulier est intéressant de ce point de vue, car il raille la voix de la psychiatrie en choisissant d'en emprunter les signifiants, réduits à des semblants. Il s'agit d'un passage fait de noms de médicaments, de symptômes, de la description du patient et de son attitude, du dosage des soins. Toutes les formules y sont impersonnelles, sauf lorsqu'il s'agit d'indiquer qu'un patient est toujours remplacé par un autre : « *Patient discharged into the care of the community on arrival of acutely psychotic patient in emergency clinic in greater need of a hospital bed.* » (224) Sous couvert d'un traitement rationnel, certains sujets sont rejetés. Car l'institution interprète cette succession non pas comme celle de sujets, mais comme celle de maux, de symptômes comportementaux, qui oblige au grand renfermement. La grammaire du texte laisse entrevoir l'inhumanité d'un langage réduit aux faits observables, qui reste sourd aux patients dont il rend compte. Car ces faits ne sont pas interprétés, ni par le patient, ni par le médecin qui s'abrite derrière son jargon. Le délire n'est pas pris au sérieux, ainsi que le texte de Kane le souligne en faisant sourdre le jeu de mots au milieu de cette langue qui se rêve univoque : « *Lofepramine and Citlopram discontinued after patient got pissed off with side affects* » (224 – je souligne). Le jeu de mots peut passer inaperçu dans le flot de parole. Pourtant, Kane y souligne subtilement que la jouissance contenue dans la répétition du discours

médical n'existe pas sans la présence du sujet, quand bien même celui-ci ne voit plus la réalité rationnelle à laquelle le psychiatre souhaite le raccrocher.

- 16 C'est à la suite de cette séquence sur le langage de la psychiatrie que le sujet reprend la parole sous la forme d'un délire, sous les traits d'un langage poétique qui à nouveau convulse. C'est la tentative ultime de s'accrocher à l'Autre :

Hatch opens
 Stark light
 the television talks
 full of eyes
 the spirits of sight
 and now I am so afraid
 I'm seeing things
 I'm hearing things I don't know who I am
 tongue out
 thought stalled
 the piecemeal crumble of my mind. (225)

- 17 La confusion des sens (autour du mot « *hatch* » ou du couple « *see/hear* », mais aussi l'utilisation d'un rythme déjoué d'un vers à l'autre) reflète la crise subjective (tandis que les objets prennent vie) et peut se lire aussi comme une tentative d'interpréter le chaos du monde. Malgré ce hors sens, il semble que le sujet soit poussé à dire ce qui pourtant échappe (« *how do I stop ?* » est répété huit fois, 226). La conclusion sur l'absence de savoir est bien liée à cet éparpillement de la pensée qui se lit dans la disposition typographique et dans la parataxe. Surtout, elle vient de cette langue, qui, sous l'effet des doses de médicaments et sous l'intensité du regard de l'autre (on voit comment les « choses », télévision compris, s'adressent au sujet), se fige. Le texte alors prend un virage résolument poétique et hermétique, mettant sur le devant de la scène la malléabilité du langage : « L'écriture théâtrale s'offre comme retour à la forme, à la connexion du signifiant et du réel, à la création de l'image de soi défaillante. Elle est mise en scène d'un double incarné pour se faire consister en un corps au regard de l'Autre. »³¹ L'auteur réintroduit le mot « *mad* » qui bien sûr sape le discours psychiatrique auquel il a été fait tant de place dans la scène précédente. Celui-ci décompose la réalité en plusieurs observations qui taillent dans le réel. Le mot « *mad* » en revanche réhabilite l'équivocité du signifiant dans les espaces duquel le sujet peut venir se loger : « *when I die I'm going to be reincarnated as your child only fifty times worse and as mad as all fuck I'm going to make your life a living fucking hell I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME.* » (227) Le psychiatre est un ennemi contre lequel le fou se rebelle, en dehors du rationnel, comme pour affirmer sa subjectivité et nier l'autre : « *It couldn't be possibly misconstrued as a cry for help* » (210). Le suicide est un acte signant la mort de l'autre, auquel il n'est rien demandé et à qui il n'est plus besoin de répondre.

- 18 C'est sous le régime de la formulation sentencieuse que Kane fait énoncer ce qui structure l'œuvre, à savoir la carence de ce nouage que la disparition du corps rend visible : « *Body and soul can never be married* » (212). Elle l'accompagne d'une réflexion sur le lieu du sujet. En effet, ce qui semble évident à la voix de ce texte, c'est l'impossibilité de le localiser dans le ici et maintenant, un sujet qui se perd entre les signifiants de la langue, ceux de la psychiatrie : « *dysphoria* » (213) ; « *a long line of literary kleptomaniacs.* » (213) ; tous ces termes sont niés, détournés, raillés, car ils échouent à définir le sujet qui se sent apatride : « *But I am not here and never have been.* » (209) Cette affirmation a de quoi émouvoir le public et signer un acte de décès qui évoque le ravalement du sujet à l'objet qui aura raison de l'auteur : « *we are the abjects* » (229). Le corps a disparu de scène, car, morcelé, il peine à incarner imaginairement l'unité du sujet : « *What am I like ?* » (239). L'identification première, l'image spéculaire constitutive de la dimension imaginaire telle que démontrée dans le stade du miroir³², fait carence, entraînant une confusion de la sexuation que l'hermaphrodite (la comparaison a été préparée dans le texte par le néologisme « *herm* » qui unit les mots *him* et *her*) représente : « *Do you think it's possible for a person to be born in the wrong body ?* » (215) Dès lors, il est logique que la voix souhaite voir disparaître ce corps qu'elle ne maîtrise pas et qui n'est pas raccroché

au registre de l'imaginaire : « *my body decompensates/ my body flies apart.* » (238)/ « *Here I am and there is my body.* » (230) Si l'on suit le travail de Clotilde Leguil, on peut comprendre cette insistance sur la division cartésienne du corps et de l'esprit comme une manière pour Kane de révéler l'impasse dans laquelle se trouve la psychiatrie : soit le fou est malade et c'est au neurologue de le prendre en charge ; soit son dysfonctionnement est psychique, et c'est au psychologue de s'occuper de lui³³.

- 19 La voix conteste la parole rationnelle de la psychiatrie en l'intégrant dans une formulation qui réaffirme la dimension de l'inconscient et le sujet qui reste interdit face à un minutage fou : « *I dreamt I went to the doctor's and she gave me eight minutes to live. I'd been sitting in the fucking waiting room half an hour* » (221). Ce minutage, formule du rationnel et du découpage objectif, est instrumentalisé par la parole du sujet³⁴. La parole psychiatrique ne se laisse guère la possibilité d'entrer dans une autre logique. Ce qu'elle propose, c'est la « lobotomie chimique » à laquelle la voix répond par un « *Let's do it* » (221) qui, par sa formule, témoigne d'un élan inapproprié à l'acte sordide qui est programmé, et d'une décision prise sur un coup de tête. Or, comme le titre de la pièce l'indique, c'est un autre chiffrage qui est en jeu dans la pièce, celui du 4.48 qui apparaît pour la première fois dans les vers suivants :

At 4.48

when desperation visits
I shall hang myself
to the sound of my lover's breathing. (207)

- 20 Dans la page suivante, une série de chiffres s'organise sur la page, hors sens. Ce chiffrage ici rejoint l'affect, « *desperation* », au point de la rencontre du sujet et de l'Autre – amant ou sentiment. L'heure est ici une tentative de marquer le hors sens et la contingence de cette rencontre, contingence que le sujet cherche à circonscrire par un chiffrage et un temps. C'est ce sujet et sa position « toujours nomade » que Kane tente désespérément de raccrocher, par l'individualité d'une parole qui se glisse dans l'interstice d'un discours ambiant qui se veut tout-puissant : « *I don't understand why you did that. / Then ask.* » (216)

Bibliographie

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, Voyages au bout du possible, les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane, Paris : Klincksieck, 2006.

-, « Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine », in Alexandra Poulain (dir.), Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, 29-44.

ASSOUN, Paul-Laurent. Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire, Paris, Ellipses, 1996.

CAMPOS, Liliane, Sciences en scène dans le théâtre britannique contemporain, Rennes, PUR, 2012.

CUISINIER-DELORME, Samuel. « L'Écriture chorégraphique chez Sarah Kane : un théâtre des corps », in Danièle Berton-Charrière et Jean-Pierre Simard, dir., Création théâtrale. Adaptation, schèmes, traduction, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 215-228.

DELGADO-GARCIA, Cristina. « Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane's *Cleansed*, *Crave* and *4.48 Psychosis* », *Modern Drama*, 5:2 (Summer 2012), 230-249.

FOUCAULT, Michel. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.

FREUD, Sigmund. Inhibitions, Symptôme et angoisse, « Quatridge », Paris, PUF, 2011.

, Totem et Tabou, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011.

KANE, Sarah, Complete Plays, introduction D. Greig, Londres, Methuen, 2001.

LACAN, Jacques. Écrits, vol. 1 et 2, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1970-71.

-, L'Envers de la psychanalyse, séminaire XVII, « Champ freudien », Paris : Éditions du seuil, 1991.

-, D'un Discours qui ne serait pas du semblant, séminaire XVII, Paris, Editions du Seuil, (1971) 2006.

-, Des Noms-du-Père, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

LAURENT, Éric. *Lost in Cognition*, Psychanalyse et sciences cognitives, Nantes, Éditions Cécile Delaut, « Psyché », 2008.

LEGUIL, Clotilde. *Sartre avec Lacan*, « Le champ freudien », Paris, Navarin, 2012.

MALEVAL, Jean-Claude. *Étonnantes mystifications de la psychothérapie autoritaire*, « Champ freudien », Paris : Navarin, 2012.

MARRET, Sophie. « Le regard des cafards. 4.48 Psychose, la folie d'une femme sur scène », in Marret, Sophie et Le Fustec, Claude (dir.), *La Fabrique du Genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

MILLER, Jacques-Alain (dir.), *L'Anti-Livre noir de la psychanalyse*, Paris, Editions le Seuil, 2006.

MEYER, Catherine (dir.), *Le Livre Noir de la psychanalyse*, Vivre, Penser et Aller mieux sans Freud, Paris, Éditions les Arènes, 2005.

OBIS, Éléonore, « Adaptations et processus de création dans l'œuvre de Sarah Kane : exploration des limites de la représentation du corps. » in Claude Coulon et Florence March (ed.), *Théâtre anglophone, de Shakespeare à Sarah Kane : L'envers du décor*, « Champ théâtral », L'entretemps, 2008, 203-215.

- , « Corps amoureux et corps martyrs dans Purifiés de Sarah Kane », in Alexandra Poulain (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, 45-64.

PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*, Londres, Faber and Faber, 1963.

ROUDINESCO, Elisabeth, *Mais pourquoi tant de haine ?* Paris, Editions du seuil, 2010.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face ! Le théâtre britannique des années 1990*, traduit de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

SINGER, Annabelle. « Don't want to be this, the Elusive Sarah Kane », *Drama Review*, 48.2, Summer 2004, 139-169.

TORTI-ALCAYAGA, Agathe, « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite », in *Cycnos*, Volume 18 n° 1, mis en ligne le 17 juillet 2008, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1672>.

TUHKUNEN-COUZIC Taïna, *Sylvia Plath, une écriture embryonnaire*, Paris, L'Harmattan, 2002.

SOLGA, Kim. « Blasted's Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible », *Modern Drama*, 50:3 (Fall 2007), 346.

URBAN, Ken. « An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane », *PAJ: A journal of Performance and Art*, vol. 23, n° 3, septembre 2001, 36-46.

Notes

1 Dans *4.48 Psychosis*, les échos plathiens sont assez évidents dans les listes de choses à faire ou qu'on ne peut pas faire (p. 206) qui rappellent l'épisode du figuier dans *The Bell Jar*. Ailleurs, la radicalité de la langue rappelle aussi l'imagerie de *Ariel*, le dernier recueil de Sylvia Plath. Kane, elle, liait plutôt son travail à Artaud.

2 David Greig, comme la plupart des critiques, indique qu'il est impossible d'échapper à cette perspective, in Kane, 2001.

3 Kane rompt avec le New Drama en cherchant à créer un « théâtre de l'expérience ». (E. Angel-Perez, 153)

4 Voir E. Angel-Perez 2006, E. Obis, 2011, et A. Sierz, 2011.

5 E. Angel-Perez, 2011.

6 E. Obis, 2008.

7 On peut suivre ici l'analyse d'A. Torti-Alcagaya, 2008 : « Si dans les premières pièces c'est la langue qui envahit le corps, dans les dernières pièces, c'est le corps, lorsqu'il a été effacé, qui envahit la langue et la hante. », p. 208.

8 E. Obis, 2008 ; S. Cuisinier-Delorme, 2007.

9 A. Torti-Alcayaga, 2008.

10 Voir le débat C. Meyer, 2005, J.-A. Miller, 2006 et E. Roudinesco, 2010.

11 M. Foucault, 1972.

12 « Chez Lacan, l'investigation de la causalité de la folie conduit à dévoiler un choix originaire au-delà duquel on ne peut pas remonter. Ce choix, lui-même sans cause, à l'origine de son propre surgissement,

est une réponse au désir d'être, ou plus exactement l'échec du sujet à trouver une réponse au désir. » C. Leguil, 2012, p. 59.

13 « Quelle inscription pour le sujet? », in E. Laurent, 2008.

14 Voir Sierz, 2011, pp.54-56 ; E. Angel-Perez 2006, p. 26 *et passim*.

15 La pièce fut présentée pour la première fois au Gate Theatre, à Londres, le 15 mai 1996, quelques mois avant le divorce du Prince et de la Princesse de Galles, l'événement ultime d'une série de déboires qui avaient amené la reine Elizabeth II à officiellement déclarer que l'année 1992 avait été une *annus horribilis*.

16 Topos du théâtre post-traumatique selon E. Angel-Perez.

17 Le « ça » est décrit comme le lieu de la pulsion, du chaos. Lorsqu'il oppose le moi au ça, Freud indique qu'il s'agit d'une opposition du « rationnel face au démonique ». Freud le reformule ainsi : « le moi est précisément la part organisée du ça. » S. Freud, *Inhibition, Symptôme,angoisse*, 12-13.

18 Dans le DSM, l'hystérie n'apparaît plus comme une pathologie, et l'emploi du terme dans la littérature est devenu peu fréquent. La critique « gender » a pu voir dans son acception successive une trace de sexisme dû à l'étymologie du mot. Celui-ci est employé par Solga comme un synonyme de « folie ». Solga oppose l'hystérie conventionnelle à une autre forme : « An unconventional hysteric who insists that her experience of her own body matters. » (364). Le critère de distinction est le lien avec les problématiques de corps, ce qui a toujours été l'un des symptômes classiques de l'hystérie. L'acception du terme par Solga est donc erronée. Pour une étude précise de l'hystérie, voir J. Lacan, 1991 et J.-C. Maleval, 2012.

19 Assoun, 1996, p. 52.

20 Selon les indications de Kane : « *stage directions in brackets () function as lines.* », p. 2.

21 Le refoulement est le mécanisme inconscient (Freud) qui consiste à rendre certains souvenirs inaccessibles à la conscience, le résultat de ce que Lacan nomme la castration. Dans la structure psychotique, le refoulement n'opère pas, il y a forclusion, et cette carence produit une structure psychique différente caractérisée notamment par une absence d'inhibition et de sentiment de culpabilité. Lacan, 2005.

22 Lacan, 1971.

23 S. Freud, 2011.

24 « Pratique dirigiste où le psychothérapeute se positionne en maître : de cette place d'autorité, il se positionne comme détenant un savoir concernant le bien du sujet, invite à se conformer à ses prescriptions et à s'adapter à la réalité telle que le dit thérapeute la conçoit. » Maleval, 2012, p. 8n2.

25 Cette expression est utilisée parfois dans le sens d'une vulgarisation de la pensée de Freud : « Le roman et les nouvelles semblent s'en prendre surtout aux visions vulgarisées de la pensée freudienne, accompagnée de thérapie *ready-made* du *pop-freudianism* au service de la Norme. » Tuhkanen-Couzig, 2002, p. 285.

26 Dans la pièce suivante, le psychiatre de *4.48 Psychosis* souhaite nier cette culpabilité en imposant une injonction par le signifiant de la maladie : « *It's not your fault. You're ill.* » (212)

27 E. Obis y lit un sens.

28 C'est ici la théorie lacanienne du corps morcelé qui fait peu débat dans le milieu psychiatrique et psychanalytique. Voir E. Angel-Perez, 2006.

29 C. Leguil, 2012, pp. 63-68.

30 S. Marret, p. 380.

31 Voir comment S. Marret localise la tentative d'accroche du sujet à la vie dans le langage poétique, p. 393.

32 C. Leguil, 2012, p. 101.

33 C. Leguil, 2012, p. 56.

34 E. Angel-Perez indique une autre scène de nature similaire, empruntée aux méthodes psychiatriques, où l'on demande au patient de compter de 7 en 7, à l'envers.

Pour citer cet article

Référence électronique

Nicolas Pierre Boileau, « « No ifs or buts. / I didn't say if or but, I said no » : Le sujet et son désir contre le discours de la psychiatrie », *Sillages critiques* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 22 avril 2015, consulté le 19 mars 2016. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3960>

À propos de l'auteur

Nicolas Pierre Boileau

Nicolas Pierre Boileau est Agrégé d'anglais, Maître de conférences en littérature britannique à l'Université d'Aix-Marseille (Aix-Marseille Université, LERMA-EA 853) et spécialiste des rapports entre littérature et psychanalyse. Sa thèse portait sur l'écriture personnelle de Virginia Woolf, Sylvia Plath et Janet Frame et ses premières publications ont pu porter sur le modernisme et la comparaison entre Woolf et Forster. Ses publications récentes s'intéressent à la représentation de la maladie mentale dans la littérature du tournant du vingt-et-unième siècle (1980-2010), notamment dans le travail de R. Cusk (un numéro d'*E-rea* lui est consacré) et dans le théâtre contemporain (traduction de Sierz), souvent dans une perspective comparatiste.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Résumés

La lecture de l'œuvre de Sarah Kane permet de mettre au jour la disparition progressive du corps qui semblait omniprésent au début de sa carrière. Ce corps malmené, exposé, violenté dans *Blasted*, de manière insoutenable, devient dans *4.48 Psychosis* une voix, au bord de la grammaire, où le sujet semble circuler, tel une âme sans corps. Cet article propose d'interpréter la disparition progressive du corps comme une remise en cause de la clinique du sujet et une tentative de représenter, contre les théories cognitivistes, le sujet comme sujet du langage. Il s'agit de montrer comment la folie passe du discours qui souhaite la faire entrer dans l'économie du normalisable à un discours qui l'accepte comme une réponse à l'accès au réel, tel que théorisé par J. Lacan.

Sarah Kane's *oeuvre* enables us to see how the body, which was initially foregrounded in her work, gradually disappears. The body that was once abused, exposed, mistreated in *Blasted*, to the extent that it was unbearable in performance, is reduced to a voice, in *4.48 Psychosis*, whose language defies the laws of grammar and which seems to circulate like a bodiless soul. This article seeks to interpret the gradual disappearance of the body on stage as a questioning of the clinical construction of the subject, and an attempt at representing it as a subject of language, against cognitive psychology. The aim is to show how madness evolves from a theoretical construction in which it is a deviation from normalcy to a discourse that construes it as a response to the real, as defined by J. Lacan.

Entrées d'index

Mots-clés : Sarah Kane, psychiatrie, psychologie, cognitive psychanalyse, Freud, Lacan

Keywords : Sarah Kane, psychiatry, cognitive psychology, psychoanalysis, Freud, Lacan